Monatlich 1 Heft. — Preis vierteljährlich 6 Mark.



Deutsche Revue

über das

gesammte nationale Leben der Gegenwart.

Herausgegeben

von

Richard Fleischer.

Dritter Jahrgang.

Heft 3. December 1878.

Berlin.

Verlag von Otto Janke.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.

Inhaltsverzeichniß.

III. Jahrgang. Heft 3. December 1878.

Allgemeiner Theil.

Rundschau über das gesammte nationale Leben der Gegenwart.

Deutsche Revue

über das

gesammte nationale Leben der Gegenwart.

Unter ständiger Mitwirkung

von

Prof. Dr. **Birnbaum** (Leipzig), Geh. Rath Prof. Dr. **Bluntschli** (Heidelberg), Prof. Dr. **H. Breßlau** (Berlin), Prof. Dr. **v. Buhl** (München), Prof. Dr. **Carriere** (München), Prof. Dr. **Felix Dahn** (Königsberg i. Pr.), Prof. Dr. **Döpler** (Berlin), Prof. Dr. **Gareis** (Gießen), Prof. Dr. **Huber** (München), Prof. Dr. **G. Jäger** (Stuttgart), Prof. Dr. **Kirchhoff** (Halle a. S.), Dr. **J. Landgraf** (Stuttgart), Prof. Dr. **Laspeyres** (Gießen), Prof. Dr. **K. Möbius** (Kiel), Prof. Dr. **Emil Naumann** (Dresden), Prof. Dr. **F. Reber** (München), Prof. Dr. **E. Reitlinger** (Wien), Dr. **Max Schasler** (Rudolstadt), Reichstagsabgeordnetem Geh. Rath Prof. Dr. **v. Schulte** (Bonn), Prof. Dr. **Seitz** (München), **Adolf Strodtmann** (Berlin), Prof. Dr. **J. Wiesner** (Wien), Dr. **Max Wirth** (Wien), Prof. Dr. **K. Zittel** (München)

herausgegeben von

Richard Fleischer.

Dritter Jahrgang. — Erster Band.

(October bis December 1878.)

Berlin, 1879.
Verlag von Otto Janke.

Inhalt

des

Ersten Quartal-Bandes des Jahrgang III.

(October bis December 1878.)

Seite

Allgemeiner Theil.

Rundschau über das nationale Leben.

Programm-Musik.

Von
Emil Naumann.
Dresden.

I.

Es ist natürlich, daß der musikalische Zopf des „Leitmotivs“, nachdem er einmal in der Oper Wurzel gefaßt hatte, sich auch über andere Stilgattungen der Tonkunst verbreitete. Am interessantesten in dieser Beziehung ist die Ueberführung des leitmotivischen Zopfes aus der dramatischen in die sinfonische Musik. Die sogenannte „sinfonische Dichtung“ repräsentirt dieselbe; denn das dieser Sorte von Musik beigegebene Programm ist nichts anderes, als die Verwandlung von wenigen in eine musikalische Formel zusammengedrängten Tönen, wie sie uns das Leitmotiv zeigte, in wenige, in ein Paar Sätze oder Anmerkungen zusammengedrängte Worte, wie sie uns das solchen Instrumentalwerken vorgedruckte Programm gewahren läßt.

Das Experiment, welches mit der sinfonischen Dichtung gemacht worden ist, die man an die Stelle der Sinfonie und Sonate zu setzen beabsichtigte, beruht, gleich jedem ähnlichen Irrthum, aus dem im Laufe der Zeiten ein künstlerischer Zopf erwachsen ist, schon an und für sich, also vom Programm ganz abgesehen, auf einem gründlichen Verkennen der Ausdrucksmittel und der Aufgaben der Kunst, um die es sich dabei handelt: auf einem völligen Mißverstehen nämlich der Natur des Materials, dessen sich die Musik bedient.

Das Material unserer Kunst ist der Ton; in der reinen Instrumentalmusik, in welcher demselben jene nähere Bestimmung durch das Wort fehlt, die ihm die Vocalmusik gewährt, vermag der Ton wohl noch ganz bestimmte Empfindungen und Gefühle, nimmermehr aber Abstractionen (dies vermag er selbst in der Vocalmusik nicht) oder mit bestimmten localen, klimatischen und historischen Vorstellungen zusammenhängende Verhältnisse, Personen und Dichtergestalten musikalisch zu reproduciren und anschaulich zu machen. So wenig die Poesie malen und die Malerei musiciren kann, so wenig kann die Musik dichten. Wir pflegen zwar neuerdings die Werke unserer großen Componisten, Tondichtungen und sie selbst Tondichter zu nennen. Dies sind jedoch lediglich Umschreibungen, gegen die, so lange sie eben nur als solche gelten wollen, nichts zu erinnern ist.*) Wer jedoch meint, daß damit gesagt sein soll, der große Tonsetzer könne uns durch Töne, und zwar, wohl zu merken, im Gebiete der reinen Instrumentalmusik, in gleicher Weise wie der Dichter durch Worte, ganz bestimmte Personen, Dinge, Verhältnisse, Vorgänge, Handlungen, Ereignisse schildern, oder ebensolche Begriffe, Gedankenverbindungen und Ideenzusammenhänge übermitteln, der sündigt nicht nur gegen den gesunden Menschenverstand, sondern muthet auch der Musik Aufgaben zu, zu deren Ausführung ihr ebensowohl die Organe versagen, als ihr hierzu alle übrigen Vorbedingungen mangeln. Die Grenzen der Künste werden hauptsächlich durch die in ihrem verschiedenen Material gegebene Möglichkeit bestimmt, eine künstlerische Idee auszudrücken oder darzustellen. Daher möge sich die Tonkunst, so lange sie nicht mit der Poesie in Verbindung tritt, nicht abmühen, sich in die für ihr Material, den Ton, undarstellbare Welt sinnlicher Erscheinungen, oder umgekehrt in die Welt abgezogener Begriffe zu verlieren. Wenn Lessing sagt, daß der Poet nicht malen und der Maler nicht allegorisiren solle, so möge der Musiker nicht versuchen, einen nur durch Worte auszudrückenden Gedankenzusammenhang, eine nur durch die Sprache deutlich zu machende Handlung, eine nur durch die bildende Kunst zu ermöglichende Nachahmung der Natur und realer Dinge durch Töne zu versinnbildlichen, oder sogar, wie dies neuerdings geschehen, ein bestimmtes philosophisches System durch eine Instrumental-Composition zu reproduciren.**)

Dies Alles bedenken unsere Programmatiker aber nicht; sie glauben im Gegentheil, gewisse, bis jetzt im Ausdrucksgebiet der Musik vermeintlich gebliebene Lücken durch ihr in die Instrumentalmusik hineingestelltes Programm ausfüllen zu müssen. Auch möchten sie, wie alle Epigonen, sich zu noch etwas Anderem und

---

*) Der Autor selbst veröffentlichte zwei Werke, von denen das eine den Titel „Deutsche Tondichter", das andere den Namen „Italienische Tondichter" trägt; er kann also unmöglich der Gegner eines Ausdruckes sein, der eigentlich nur besagen will, daß unsere großen Tonmeister unseren großen Dichtern weder an Tiefe des Gefühls noch an Schönheit der Form, noch endlich an Reichthum der Phantasie und der Erfindung nachstehen.

**) Der zu früh der Welt entrissene A. W. Ambros sagt in dieser Beziehung in seiner, Lessing's Laokoon geistreich nachgebildeten Studie: „Die Grenzen der Musik und Poesie," daß die Musik nur so lange innerhalb ihrer natürlichen Schranken sich bewege, als der Ideengang des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst verständlich werde und zu seinem Verständniß keiner, mit den Tönen als solchen nicht organisch verbundener Hülfsmittel bedürfe. (S. 181.)

Höherem aufschwingen als unsere, nach ihrer Ansicht in vergangenen Zeiten zwar höchst löblich wirkenden, in unsern Tagen aber doch gar zu harmlos erscheinenden Vorfahren im Gebiete der Sinfonie. So erfanden sie orchestrale Sätze, deren Empfindungswelt und Zusammenhang uns erst durch Worte erklärt werden soll, da Töne, nach ihrer Meinung, hierzu allein nicht mehr im Stande sind.

Welches Eingeständniß musikalischer Ohnmacht in einem solchen Bekenntniß liegt und welches testimonium paupertatis man sich damit ausstellte, bemerkte Niemand. Man glaubte vielmehr eine unermeßliche Eroberung mit der Programmmusik gemacht zu haben; erschlossen sich doch dem Musiker nunmehr nach allen Richtungen hin Gebiete, die ihm bis dahin unzugänglich geblieben waren. Jetzt durfte er mit Dante durch Hölle, Fegfeuer und Paradies wandern, konnte mit Byron die Schrecken und Qualen empfinden, die Mazeppa auf seinem grausigen Ritt erduldet und mochte sich mit der indischen Philosophie in die Mysterien des Nirvana versenken.

Schade nur, daß keiner dieser, in solcher Weise plaidirenden Himmelsstürmer wahrnahm, wie sehr man hierbei nicht nur sich selbst, sondern auch die eigene Kunst mystificire und schädige. Denn durch eine derartige Verirrung mit der Musik auf Gebiete, wo sie nichts mehr zu sagen hat, setzte man die Tonkunst ebensowohl der Lächerlichkeit aus, als man sie des einzigen, kaum erst seit einem Jahrhundert erstrittenen und behaupteten Feldes wieder beraubte, auf welchem sie seitdem ohne Mitwirkung anderer Künste, sowie ohne irgend welche Anlehnung an etwas außer ihr, für sich allein zu bestehen und zu wirken vermochte. Unsere modernen Titanen, die auf den Höhen der Menschheit zu wandeln glauben, sind daher auf dem besten Wege, die Musik, die sich seit Deutschlands großen Sinfonikern zu einer ihren Schwesterkünsten ebenbürtigen Kunst erhoben hatte, wieder zu einer unselbständigen und abhängigen Kunst herabzudrücken.

Um dies näher darzuthun, genügen wenige Worte. In der Oper wirken Poesie, Handlung, Decorationen, Costüme, Tanz, Aufzüge und andere malerische, pantomimische und plastische Elemente mit der Musik zusammen und machen diese erst verständlich. In der Kirche finden wir die Tonkunst einem außer ihr liegenden, wenn auch hoch idealen Zwecke hingegeben, indem sie hier im Dienste der Religion steht. Auch im Liede, in der Cantate und im Oratorium kann sie der Schwester Poesie nicht entbehren. So bleibt folglich nur die Instrumentalmusik als das Feld übrig, auf welchem sie allein und ausschließlich herrscht: hier nur ist sie unbestrittene Königin in ihrem Reiche und bedarf weder einer Anlehnung an ein Textbuch, an malerische Effekte, an das Schauspiel oder irgend welche sonstigen Nothbehelfe, um verständlich zu werden, noch auch der Verfolgung von Zwecken, die nicht schon durch ihre künstlerische Wirkung allein erfüllt und erreicht wären. Und um dieses einzige Gebiet ihrer völligen Selbständigkeit versuchen unsere Programmatiker die eigene Kunst in ihrem Größenwahn zu schmälern, indem sie den kaum freigewordenen Genius der Musik wieder an eine Kette schmieden, d. h. in die Abhängigkeit von ein Paar in dürren Worten dem Instrumentalsatz vorgedruckten Phrasen bannen und das Tongedicht ungefähr in derselben Weise mit dem Stäbchen in der Hand erklären wollen, wie der Leierkästler auf Jahrmärkten seinen Zuhörern die auf die Leinwand in groben Zügen gepinselte „Mordgeschichte“

erklärt. Man ersieht hieraus, wohin ein Streben nach Originalität um jeden Preis endlich führt: Unsere Himmelsstürmer wollen das Ausdrucksgebiet der Musik erweitern und verengern es im Gegentheil; sie wollen ihr Wesen vergeistigen und vergröbern es nur; sie wollen dem Strom der Töne eine größere Tiefe verleihen und verflachen ihn auf jede Weise; sie wollen die Tonkunst verinnerlichen und veräußerlichen dieselbe; sie wollen ihr eine höhere Freiheit verleihen und rauben ihr das letzte ihr übrig gebliebene Feld ungehinderter Bewegung; sie denken ihr offene Bahn zu schaffen und führen sie in eine Sackgasse; sie möchten sie von jedem Zwange erlösen, und muthen ihrer Natur Dinge zu, die derselben geradezu widerstreben; sie meinen ihr eine höhere Bedeutung im Leben zu gewähren und bringen sie um die höchste, die sie darin bereits gewonnen hatte.

Sowohl in der einfachen Claviermusik mit ihren Sonaten, Phantasien, Capriccio's, Variationen, Präludien und Fugen, als in der Kammermusik mit ihren Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten 2c., sowie endlich auch in der Orchestermusik mit ihren Suiten, Vorspielen, Ouvertüren und Sinfonien bedarf die Tonkunst nur ihrer selber, und was sie ausdrückt, gehört jener, ihr vor allen anderen Künsten eigenen Welt an, in welcher sich ein, an kein bestimmtes oder doch nur noch an ein ganz im allgemeinen gegebenes Object gebundenes und darum in vollster Freiheit waltendes Phantasie- und Gemüthsleben bewegt. Es giebt somit kein größeres Mißverstehen des Geistes dieser Gattung, als die sogenannte „Programmmusik", in der man der Musik, die namentlich in der Instrumentalcomposition gewohnt war, auf eigenen Füßen zu wandeln, zumuthet, sich abermals längst abgeworfener Krücken zu bedienen. Denn das Programm ist nichts weiter als eine solche Krücke, durch welche die Tonkunst auch im Instrumentalen auf denselben Standpunkt primitiver Hülfslosigkeit zurückgeschraubt und hinabgedrückt wird, auf den sie das Leitmotiv bereits im Vocalen zurückversetzte.

Der gründliche Widersinn, der darin liegt, ein Instrumentalwerk durch ein Programm zu illustriren, ist mit dem bisher Gesagten jedoch noch nicht einmal zur Hälfte gekennzeichnet. Das betreffende Verfahren läßt die, vom musikalischen Standpunkte aus ihm innewohnende tiefe Unwahrheit erst dann völlig ersichtlich werden, wenn wir uns sagen, daß die Musik die Kunst des Unaussprechlichen ist (und zwar gerade am uneingeschränktesten im Instrumentalen) und daß mithin das Programm dahin strebt, das Unaussprechliche wieder zum Aussprechlichen, das Unsagbare zum Sagbaren, das über alle Worte Hinausgehende zu einem absichtlich in Worte Gefaßten, das nur mit dem Gefühl und der Empfindung Erreichbare und sich Erschließende zu einem durch wenige trockene Texteszeilen Umschriebenen zu degradiren. Das Programm macht somit die Musik, die wie keine andere Kunst in der Sphäre des Unendlichen heimisch ist, zu der endlichsten aller Künste, weil es dieselbe auf ein Paar kümmerliche Begriffe und Vorstellungen beschränkt; es nimmt dem Hörer jede Unbefangenheit, lähmt seiner Phantasie die Flügel und raubt seinen musikalischen Träumen, deren Reich ohne Grenzen ist, diesen unermeßlichen Spielraum zu Gunsten einer hohlen Phrase; es drängt — mit einem Worte — die Musik, diese, auf dem Ocean des Seins und Lebens oder durch Sternenweiten dahinschwebende aetherische Tochter des Himmels,

in die engen Schranken jenes Schemas hinein, wie es die das Publicum schulmeisternden pedantisch-lehrhaften Auseinandersetzungen, die man neuerdings Orchesterpartituren voranzudrucken pflegt, uns octroyiren, und nöthigt uns damit zugleich in das sterile Gebiet kalter Reflexion. Denn gezwungen zu sein, sich in einer Instrumental-Composition bei diesen Takten Tasso, bei jenen Leonore, bei den nächsten sich anschließenden Antonio zu denken, ist nichts weiter, als eine nüchterne Verstandesoperation, die der Hörer, im Anschluß an das ebenso nüchterne Verfahren des Tonsetzers vorzunehmen aufgefordert wird*).

Wie weit man nach der Seite des Schilderns und Malens, oder der Namhaftmachung bestimmter Gefühle und Empfindungen in der Musik überhaupt gehen soll, hat uns Niemand trefflicher gesagt, als die großen Progonen. Das Aeußerste, was sich unsere Großmeister in dieser Beziehung erlauben, sind ganz allgemeine, meist in einem einzigen Worte ausgedrückte Bezeichnungen, die weiter nichts wollen, als uns eine ganz allgemeine Hindeutung auf das besondere Stimmungsgebiet geben, in welchem sich der Tondichter in diesem oder jenem sinfonischen Werke erging. Daher finden wir bei Haydn das eine Wort „Militärsinfonie", bei Beethoven das eine Wort „Eroica" als Ueberschrift eines ganzen großen, in vier besonderen Sätzen sich entwickelnden Orchesterwerkes. Und wenn der rheinische Meister auch auf das Titelblatt jener heroischen Sinfonie noch die Worte setzt: composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo, so ist doch auch das hierdurch Gesagte noch so allgemein wie möglich gehalten und hat keine Spur von Aehnlichkeit mit jenen, im Vergleich dazu ebenso redselig als derb realistisch auf-

*) Es grenzt dies an die Verirrung C. Lobe's, der schon zwanzig Jahre vor der Programm-Musik die Ouverture zu Mozart's Don Juan von Takt zu Takt durch ein Programm zu erklären unternahm, und zwar in der Weise, daß er (mit genauester Angabe der besonderen dramatischen Situation, sowie der Taktverbindungen und selbst der betreffenden Tafttheile) nachwies, bei welchen Stellen Mozart (der leider nicht mehr dagegen protestiren konnte) den Don Juan, den Ottavio, die Donna Anna, die Elvira, die Zerline u. s. w. aus seiner Orchesterpartitur reden lasse. Uebrigens ist die Programm-Musik weit älter als das 19. Jahrhundert. Schon der Padre Tartini, der Abt Vogler und noch andere Meister beider Hälften des 18. Jahrhunderts leisteten darin Erkleckliches. Es war dieselbe Zopfzeit, in der man sogar auf Kirchenorgeln programmatische Naturschilderungen mit Hirtenflöten, Heerdenglocken, Stürmen und Gewittern, oder den jüngsten Tag mit dem Weltuntergang, der Auferstehung und den Qualen der Verdammten im Gebiet des rein Instrumentalen darzustellen und mit Erläuterungen für die Hörer zu versehen liebte. Nichts dagegen wäre falscher, als auch einen Großmeister wie Sebastian Bach schon zu den Programmatikern zählen zu wollen. Derselbe hat allerdings ein Paar harmlose und nur für einen näheren Freundeskreis bestimmte Späßchen für das Clavicembalo mit besonderen Textesüberschriften versehen. Man könnte jedoch höchstens sagen, daß diese Kleinigkeiten, durch welche zudem ein Zug von harmloser Ironie geht, der einzige Tribut seien, welchen der Meister aller Meister seiner Zeit (in welcher bekanntlich der Zopf und darum auch das Programm blühte) gezollt habe, während der Umstand, daß dies nirgends sonst, namentlich da nicht wo es ihm Ernst ist, geschieht, nur abermals darthut, wie weit er sich nach allen anderen Seiten hin über jene seine Zeit erhoben hat. Einer der ältesten Programmatiker dagegen ist vielleicht der alte niederländische Meister Jannequin mit seiner Chasse du lièvre (1545), seiner Bataille de Metz (1555), seinem chant des oiseaux (1559) und Aehnlichem. Jedenfalls erfahren wir, daß die Zukunftsmusik so wenig für die Programm-Musik, als für das Leitmotiv die Ehre der ersten Erfindung (falls beide zu erfinden überhaupt eine Ehre war) in Anspruch nehmen darf.

tretenden Programmen der Neuzeit, die rein abstracte Dinge durch Töne verdeutlichen oder bestimmte historische und dichterische Personen, sowie besondere Localitäten und geschichtliche Vorgänge für den Hörer gegenständlich machen wollen. Denkt man aber vielleicht die Pastoralsinfonie gegen uns in's Feuer führen zu können, so fragen wir jeden Unbefangenen, ob wohl ein allgemein menschlicherer und von allem Besonderen losgelösterer Stoff denkbar ist, als der hier behandelte, der uns lediglich Natureindrücke schildern will? Wir fragen ihn, ob die kurzen Ueberschriften der fünf verschiedenen einzelnen Sätze, die da lauten: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande"; „Scene am Bach"; „Lustiges Zusammensein der Landleute"; „Gewitter, Sturm"; „Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" — nicht der Phantasie und den individuellen Stimmungen und Vorstellungen des Hörers einen fast unbegrenzten Spielraum übrig lassen? — Und dabei sind diese so zart und bescheiden gehaltenen Winke das Stärkste und Ausgeführteste, was eine den Meister mißverstehende Jüngerschaft in einem programmatischen Sinne bei Beethoven namhaft zu machen weiß, denn mit jenen lakonischen Bemerkungen ist alles, was wir in des Gewaltigen Sinfonien nach einer solchen Seite hin zu finden meinen könnten, völlig erschöpft.

Acht unter Beethovens neun Sinfonien besitzen somit kein Programm und die wenigen Andeutungen, die in der 6. Sinf. zu einem solchen gestempelt werden sollen, beziehen sich charakteristischer Weise gerade auf das leichtverständlichste seiner größeren orchestralen Werke, auf die Pastoralsinfonie, die sich jedem Hörer, auch ohne die ihren Sätzen mitgegebenen Ueberschriften, als das, was sie ist, erschließen würde. Dagegen hat der Meister in seiner letzten Sinfonie, die, nach der ihr durch unsere Programmatiker zu Theil werdenden Auffassung, sicherlich am meisten unter allen seinen Orchesterwerken eines Commentars bedurft haben würde, bis zum Eintritt des Gesanges jedes erklärende Wort verschmäht. Wie sehr widerspricht nicht auch dieser Umstand allen Voraussetzungen jener Schule, bezüglich der Nothwendigkeit von Programmen bei Orchesterwerken, die sich dem Hörer nicht gleich das erste Mal ganz erschließen! — Anstatt sich nun aber über ihren Wahn durch Beethoven, der seiner neunten Sinfonie weder einen erläuternden Text noch sonstige Nothbehelfe anhing, belehren zu lassen, versahen die Vertreter des programmatischen Zopfes, die nichts mehr rein naiv, sondern alles nur auf dem Umwege der Reflexion zu erfassen vermögen und denen darum jenes gewaltige Werk wie ein großes Räthsel erschien, so lange sie sich seinen Inhalt nicht in Abstractionen übersetzt hatten, die neunte Sinfonie noch nachträglich und auf eigene Hand mit mancherlei und höchst fragwürdigen Programmen. Sie erlaubten sich also Beethoven in dieser Beziehung zu verbessern, wie sie sich dies übrigens auch in Beziehung auf die Instrumentirung und die Tempi's mehrerer anderer Sinfonien unseres Meisters gestatteten. Dieser selber freilich, wenn er dergleichen noch erlebt hätte, würde wie ein Jupiter tonans unter die Schaar jener seiner Ausleger und Correctoren gefahren sein, zumal da es bekannt ist, daß er der größte Feind aller subjektiven Deutungen seiner musikalischen Intentionen war, welche er mit dem ihm eigenen vernichtenden Sarkasmus abzufertigen pflegte.

Gab Beethoven einer vermeintlichen Jüngerschaft, die nicht einmal die Grundlagen begriff, auf welchen das Wesen aller Musik ruht, noch diesen oder

jenen Vorwand zum Abirren, so läßt dagegen Mozart zu dergleichen auch keine Spanne Raum mehr übrig. Seinen Sinfonien fehlt es an jeder Spur erläuternder Titel oder Ueberschriften, denn die Bezeichnung der großen C-dur-Sinfonie mit Fuge als eine „Jupitersinfonie“ rührt keineswegs von dem Meister selber her. — Fast noch eigenthümlicher und bedeutungsvoller erscheint es, daß auch die hervorragendsten Talente einer später als Beethoven auftretenden Reihe von Meistern: daß Sinfoniker wie Felix Mendelssohn, Robert Schumann und Niels Gade, sowie schon vor ihnen Franz Schubert, obwohl dieser sich gerade mit fast vergötternder Vorliebe an Beethoven anschloß, auf Alles verzichten, was nur entfernt wie ein Programm oder selbst nur wie dahin zielende Andeutungen aussehen könnte. Ihre Sinfonien stehen in dieser Beziehung so schlicht und anspruchslos da, wie die Sinfonien Haydn's und Mozart's. Die Meister Schubert, Mendelssohn, Schumann und Gade haben daher — wenn man Beethoven's bescheidene Ueberschriften einiger seiner sinfonischen Sätze hier überhaupt in Anschlag bringen will — eher noch einen Schritt hinter den Schöpfer der Eroica und Pastorale zurückgethan, als daß sie über ihn hinausgegangen wären. — Nur die Vertreter jener jüngsten Schule, die Beethoven für sich allein gepachtet zu haben glaubt, waren, in Folge ihrer Epigonen-Natur, die sich immer vorzugsweise gern an solche Seiten eines großen Vorbildes anzuschließen pflegt, welche zu Mißverständnissen Gelegenheit bieten, der Meinung, sie handelten in des Meisters Sinn, oder machten vielmehr neue Eroberungen auf dem von jenem nur erst schüchtern betretenen Wege, wenn sie das Programm in die Orchestercomposition und die sinfonische Dichtung an den Platz der Sinfonie stellten.

Von dieser Seite her ward darum Beethoven auch wiederholt als der Tondichter gefeiert, der, neben bloßen Empfindungen und Gefühlen, auch dem Gedanken in der Tonsprache Ausdruck geliehen habe. Die Leichtfertigkeit, mit der man durch einen solchen Ausspruch Meister wie Haydn und Mozart zu musikalischen Kindern degradirte, bleibt unglaublich. Die Wirkungen beider Tondichter werden hierbei entweder nur auf sinnlichen Wohlklang, oder auf eine ganz allgemeine und daher für uns gleichgültige Darlegung von Gefühlen, wie Liebe, Haß, Heiterkeit, Trauer u. s. w. reducirt, welche, falls sie eines tieferen gedanklichen und aus der künstlerischen Persönlichkeit hervorgehenden Zusammenhangs entbehrten, sicherlich zu einer geisttödtenden Trivialität herabsinken würden. — Doch vergessen wir nicht, daß „gedankliche Musik“ unseren Neueren noch etwas Anderes bedeutet, als einen rein musikalischen Ideen- und Gedankenzusammenhang. Forderte sie

gehen muß, sondern zugleich zu der Abwendung von allem wirklichen musikalischen Leben und so zuletzt zu einem Zopfe, wie ihn dicker und länger kaum irgend eine frühere geschichtliche Periode unserer Kunst entstehen und gedeihen sah. Und ein solcher Auswuchs blickt nicht etwa blos an einer Stelle, sondern an hundert Enden des Systems und der Phraseologie hervor, welche sich diese neueste Schule zurecht gemacht hat. So ist es der ausgesprochenste Zopf, wenn sie Mozart, im Gegensatze zu dem als Schöpfer der „Gedankenmusik“ proklamirten Beethoven, „den Sänger der Liebe“ nennt. Ist denn etwa der Schöpfer des Fidelio, in der genannten Oper, die der Verherrlichung der Gattenliebe gewidmet ist, oder in seinen Leonorenouverturen, in den Liedern Clärchens im Egmont, in seinem „Liederkreis an die entfernte Geliebte“, in der Adelaide und manchen seiner Sonaten- und selbst Sinfoniensätze kein Sänger der Liebe? — Oder ist etwa Mozart, in der Ouverture, in der Introduction, dem ersten Finale, dem großen Sextett, der Kirchhofs- und der Gastmahlsscene seines Don Juan, in der gewaltigen Schilderung des Seesturms, des Orakelspruchs und der Flucht des Volkes in seinem Idomeneo, in der unnachahmlich musikalisch-ironischen Darstellung des classischen Grobians und musikalischen Falstaffs Osmin, in der großen Scene Tamino's in den Vorhöfen des Sarastrotempels, in den Priesterchören der Zauberflöte, in dem „Gesange der geharnischten Männer“, sowie endlich in seinem Requiem und in zahllosen Tonsätzen seiner Kammer-Musiken und Sinfonien nicht noch etwas Anderes, als lediglich ein „Sänger der Liebe?“ — Man sieht aus solchen inneren Widersprüchen, daß man es bei derartigen Redensarten nur mit einer alles vorausnehmenden Tendenz und einem kurzsichtigen Parteiprogramm zu thun hat, die, wie sie im Leben und in der Politik zu der absolutesten Einseitigkeit und den daraus erwachsenden Gefahren führen, in der Kunst die manierirteste Anschauung und das manierirteste Schaffen hervorrufen. — Eine extreme Manier war aber von jeher der Boden, aus welchem aller künstlerische Zopf erwuchs. Auch die von jener Seite immer noch festgehaltene, obwohl von anderen Seiten längst widerlegte und belächelte Tradition: Haydn und Mozart seien ganz einseitig musikalisch begabte Naturen, dagegen aber im Leben die reinen Kinder gewesen und hätten darum auch in ihrem Kunstschaffen lediglich ein beschränktes Gebiet zu beherrschen vermocht, gehört hierher. Nur daß bei solchem lehrhaften Unsinn nicht Haydn und Mozart, sondern die Vertreter einer derartigen Weisheit als die musikalischen Kinder erscheinen!

(Schluß folgt.)

Programm-Musik.

Von
Emil Naumann.
Dresden.

II.

Zu den schlimmsten Folgen der Sucht, Orchesterwerke mit Programmen zu versehen, zählen wir, außer den bereits dargelegten, die durch diese Recepte, nach deren Vorschrift geschaffen werden soll, dem Componisten nahe gelegte Versuchung, sich einer weitgehenden musikalischen Malerei hinzugeben. Denn wie

das Programm einerseits auf der ungeheuerlichen, weil unmöglichen Forderung beruht, vom Tonsetzer und seinem Hörer zu verlangen, daß sie Töne in Begriffe verwandeln, wie dies z. B. in den sinfonischen Dichtungen: „Die Ideale,“ „Nirvana,“ „Episode de la vie d'un artiste, la damnation de Faust“ der Fall ist, so verlangt es andererseits vom musikalischen Autor und seinem Publicum, daß sie sich bestimmte Objecte der sichtbaren Welt, also die Bilder besonderer Gegenstände, Landschaften, Personen u. s. w. durch Töne zu einer innern, fast von Takt zu Takt wechseln sollenden Anschauung bringen. Der Tondichter wird daher ganz von selber dazu geführt zu versuchen, was auf diesem Wege durch eine rein äußerlich bleibende musikalische Malerei zu erreichen ist.

Daß wir auch hier nicht zu viel behaupten, sagen uns schon die Titel der sinfonischen Dichtungen der letzteren Gattung, und in einem noch viel eingehenderen Sinne die meist dazu gehörenden, den gewählten Gegenstand im Einzelnen ausführenden Programme. Zählen doch zu den bekanntesten Schöpfungen dieser Art Orchesterwerke wie: Harold en Italie, Romeo et Juliette, Tasso, Prometheus, Dante, Mazeppa, die Hunnenschlacht, Hamlet, Hungaria, Faust, Orpheus, Columbus, le rouet d'Omphale, danse macabre, Phaethon &c., d. h. Tonsätze, welche Stoffe, Personen und Ereignisse behandeln, die ein nationales, historisches, locales, pantomimisches oder mythisches Gepräge tragen; und diese tausendfachen Beziehungen wollen sie uns ausschließlich durch Instrumentalmusik anschaulich werden lassen. Der Componist solcher Werke wird somit gleichsam mit Gewalt darauf hingewiesen, sich einer in Tönen immer unmöglich bleibenden Anschaulichkeit zu befleißigen, um uns z. B. in der Hungaria die weiten öden Steppen Ungarns und den Charakter seiner abenteuerlich-phantastischen und kriegerischen Bewohner zu schildern, oder uns in Harold en Italie den europäischen Süden und den Helden der Byron'schen Dichtung gewissermaßen mit Augen erblicken zu lassen. So geräth er, ohne es selbst nur gewahr zu werden, immer tiefer in's Absurde; denn mit Tönen malen zu wollen, ist ebenso widersinnig, als es das Bestreben wäre, mit den Ohren sehen oder mit den Augen hören zu wollen.

Soll doch der Musiker nicht einmal das, was ihm aus der Natur entgegentönt, obwohl doch alles, was er hört und vernimmt in seine Domäne zu fallen scheint, nur äußerlich, oder lediglich um einer möglichst täuschenden Nachahmung willen nachbilden; wie viel weniger also sich in ein Darstellungsgebiet verirren, dessen Besonderheiten mehr mit dem Auge als mit dem Ohr erfaßt sein wollen. Das Einzige was dem Tonkünstler hier übrig bleibt, ist die Wiedergabe der Stimmungen und Empfindungen, welche Geschautes und Gehörtes in der Seele hervorrufen, nicht aber der entweder ohnmächtige oder kindische Versuch, die betreffenden Objecte selber darzustellen und die zu kennzeichnenden Laute ganz mechanisch nachzuahmen. Ueberdies ist nur das Letztere durch die Instrumentalmusik allein möglich; zu dem Anderen bedarf sie einer Verbindung mit der Vocalmusik. — Will nun der Tonkünstler, ungeachtet einer solchen Lage der Dinge, die, seiner Kunst durch ihre Ausdrucksmittel gezogenen Schranken durchbrechen, so gelangt er endlich, trotz aller zur Schau getragenen und im Munde geführten Idealität, zum offenbarsten und krassesten musikalischen Materialismus, der ihn zuletzt weder vor singenden Drachen, deren Stimme durch ein Sprachrohr

verstärkt wird, noch vor der Erfindung besonderer Instrumente zurückscheuen läßt, dazu bestimmt, eine Komik, die er nicht mehr unmittelbar in den musikalischen Gedanken zu legen vermag, mittelst einer hierzu präparirten Maschine darzustellen. Und wenn ein derartiges Wähnen selbst große Talente ergreift, so führen solche Verirrungen bei geringeren Kräften schließlich zu Tonstücken, die uns ein gewisses, von einem Herrn Könnemann componirtes Souvenir de Bade-Bade ins Gedächtniß zurückrufen, in welchem, außer einer Anzahl gestimmter Glöckchen, Schalmeien und Instrumente, welche Vogelstimmen nachahmten, so viel ich mich erinnere, auch das Plätschern einer Wasserleitung, das Pfeifen der Locomotive und das, unter obligater bengalischer Beleuchtung ertönende Zischen von Raketen, die Orchestereffekte zu erhöhen bestimmt war. Ein hiervon ganz entzückter alter Herr, ein damals in Baden-Baden weilender italienischer Marquis, soll sich die betreffende Partitur verschafft haben und sie vor einem Publicum, das nicht zu den intelligenteren des im Uebrigen so kunstsinnigen Italiens gehörte, neben Beethoven's Emollsinfonie haben aufführen lassen. Die dortige Kritik aber meinte charakteristischer Weise: Das eine arme Thema (un povero Tema), welches der erste Satz der Beethoven'schen Sinfonie eigentlich nur enthalte, sei, bei aller Achtung vor den Verdiensten des deutschen Altmeisters, doch zu kümmerlich für den, nach reicherer Erfindung verlangenden Geschmack der Neuzeit. Dagegen feiere der deutsche Genius einen wahren Triumph in der mit einem Programm versehenen sinfonischen Dichtung: Souvenir de Bade-Bade. Diesen modernen Meister möge sich die deutsche Jugend zum Vorbild nehmen und fortfahren „in stilo di Könnemann“ zu componiren.

Man belächele die Naivetät eines solchen Referates nicht allzu herablassend; zeigt sie doch, was uns auch in Deutschland bevorsteht, wenn die Instrumentalmusik auf den betretenen Wegen weitergeht und dem programmatischen Zopf ein immer fröhlicheres Gedeihen sichert; wir componiren dann sicher Alle eines Tages in stilo di Könnemann, der ja nur die Vergröberung und letzte Consequenz jener ganzen materialistisch-musikalischen Richtung ist, die in der Instrumentalmusik Platz gegriffen hat*). Und ist denn etwa der Ausruf über das eine povero Tema in Beethovens Emollsinfonie, der uns jenseits der Alpen nur darum so heiter anmuthet, weil er im denkbar schreiendsten Contraste zu der Phraseologie unserer Zukünftler über „Beethoven, den Bahnbrecher der Neuzeit“ steht, etwas anderes, als eine Umschreibung jener, auch bei uns landläufig gewordenen Redensart: Die Kunstform, namentlich diejenige der Sonate und Sinfonie, habe sich überlebt? — Uebersetzt doch die sinfonische Dichtung, schon durch das Factum, daß sie überhaupt existirt, ein derartiges musikalisches Glaubensbekenntniß bereits in's Praktische und liefert uns zugleich einen schlagenden Beweis dafür, wohin man, bei dem Bruch mit den edelsten und organischsten formalen Gebilden, die der

*) Sollte doch vor kurzem in Kissingen, bei der letzten Anwesenheit Bismarck's daselbst, sogar eine Sinfonia attentatica von einem nicht ganz unbekannten Componisten, zur Feier der glücklichen Vereitelung der scheußlichen Berliner Attentate zur Aufführung kommen — eine Geschmacklosigkeit, die nur durch das Taktgefühl der Badedirection verhindert ward. Auch solche Beispiele mögen darthun, wohin wir auf den Bahnen der Programm-Musik endlich gelangen müssen.

Menschengeist in unserer Kunst aus sich geboren, zuletzt gelangt. Denn während uns das Musikdrama wenigstens nur mit einer Gattung von Leitmotiven regalirte, wird dem Hörer in der sinfonischen Dichtung zugemuthet, sich an zwiefachen Fäden gängeln zu lassen. Nämlich einmal durch das in Tönen wiedererscheinende Leitmotiv, welches hier im Instrumentalen dieselbe Stellung einnimmt, die das Leitmotiv in der Oper im Vocalen einnahm, indem es auch in der sinfonischen Dichtung entweder einem bestimmten Ereigniß zur Illustration dient, oder einer bestimmten Person als Beglaubigung und Attest auf ihrem musikalischen Lebenswege mitgegeben wird. Da den Orchesterwerken aber die miterklärende Handlung und das Aufschluß gebende Operntextbuch fehlen, so tritt an beider Stelle das erläuternde Programm, dessen verschiedene Anmerkungen Leitmotiven einer besonderen und andern Ordnung gleichen und in diesem Sinne auf uns einwirken, so daß uns gewissermaßen der Componist hier gleichzeitig von zwei Seiten her tendenziös bearbeitet und maßregelt.

Kann man es unter diesen Umständen unserem deutschen Humor, der in Kreisen, in denen man unbefangen blieb, gar leicht aufblitzt, so sehr übel nehmen, wenn er sich gelegentlich einmal zu einem harmlosen Scherz über dergleichen hinreißen läßt? — So konnte ich mich neulich eines Lächelns nicht erwehren, als ein begabter ernsthafter Freund, mit einem Gesichtsausdruck, der den Schalk in keiner Miene verrieth, meinte: Es wäre nun doch einmal nicht länger zu leugnen, daß die Leitmotive, als Führer durch die Mysterien der Zukunftsmusik, von manchem Nutzen seien; und zwar nicht nur für die blöde Menge, sondern besonders auch für den beschränkten Musikerverstand, der, wie die Vertreter der neuen Aera der Tonkunst überzeugend dargethan, neben dem „beschränkten Unterthanenverstand" in Deutschland vorzugsweise blühe und heimisch sei! Unter solchen Verhältnissen — fuhr der erwähnte Freund fort — dürfte es vielleicht am kürzesten erscheinen, jene Motive, nachdem man ihnen ihre Beziehung auf diese oder jene Person, Sache und Situation beigeschrieben, nach Art der Dienstmänner zu numeriren. Er halte diese Proposition für einen einfachen Vorschlag zur Güte, denn man dürfte bei einem solchen Verfahren künftig alles Grübelns und aller Anstrengungen darüber, wohin man bei jedem neu auftauchenden Motiv seine Gedanken zu richten hätte, ein für alle Male überhoben sein; ein Sternchen unter dem Text nebst Nummer würde in humaner und liebevoller Weise die Ueberanstrengung des Hörers beseitigen, und ihm das, was er sich von Takt zu Takt zu denken habe, bequem und genau vorschreiben. Auf diesem Wege würde auch das Lesen der von der Hand kundiger Thebaner geschriebenen dickleibigen Bücher, welche eine der Aufklärung bedürftige Welt in dem Chaos durcheinander redender Leitmotive, wie dasselbe sich namentlich in den jüngsten Auflagen des modernen Musikdramas vor dem Unkundigen ausbreite, bisher zurechtgewiesen, dem Publicum für alle fernere Zeiten erspart bleiben.

Das Schlimmste jedenfalls, was uns der programmatische Zopf in der Instrumentalmusik gebracht hat, ist deren völlige Verflachung. Denn das Leitmotiv der sinfonischen Dichtung ist ebensowenig einer thematischen Weiterentwicklung fähig, als das Leitmotiv des modernen Musikdramas, da beide immer wieder in der beschränkten und unveränderten Gestalt einer musikalischen

Formel auftreten müssen, wenn sie als Erkennungszeichen, Motto oder Stichwort ganz bestimmter Personen und Dinge gelten und wirken sollen. Daher beschränken sich auch die Veränderungen, die mit dem Leitmotiv im Laufe einer sinfonischen Dichtung vorgenommen werden, gerade wie im Musikdrama, auf einen Wechsel seiner Beleuchtung und seines Colorits durch sich immerfort erneuernde Mischungen und Steigerungen der Klangfarben des Orchesters, oder durch seine sich unaufhörlich verändernde rythmische Behandlung und Harmonisirung. Aus diesem Grunde macht uns die musikalische Entwicklung der sinfonischen Dichtung nicht, wie diejenige der Sätze unserer Sinfonien, den Eindruck eines musikalischen Ineinanders, sondern vielmehr nur den eines Nebeneinanders. Denn es kommt hier nicht zu einer wirklichen Verwebung und gegenseitigen Durchdringung der Stimmen und Motive, welche sich überhaupt nur bei einem organischen Aufbau des Tonsatzes ermöglichen und, als aus innerer Nothwendigkeit hervorgehend, unserem Fühlen und Empfinden übermitteln läßt, sondern wir haben hier, statt eines organischen Gebildes höherer Ordnung, einen endlosen Darm, eine Art von musikalischem Regenwurm vor uns, der auch die Aehnlichkeit mit jener niedern Thierspecies hat, daß er sich aus lauter einförmig aneinandergereihten und, ihrem Eindruck nach gleichartig wirkenden Gliedern zusammensetzt, deren Verbindung unter einander eine so kümmerliche ist, daß jedes derselben, bei ihrer Trennung in so und so viel Theile, dasselbe geringe, nicht mehr und nicht weniger bedeutende Leben zeigt, wie das Ganze.

Es gäbe keine bessere Probe, um Jedermann von der tiefen Unwahrheit aller Programmmusik zu überzeugen, als den Versuch, eine noch unbekannte sinfonische Dichtung einem größern Publicum einmal ohne jedes erläuternde Programm vorzuführen. Man darf überzeugt sein, daß sich in diesem Falle jeder Hörer etwas Anderes und Besonderes unter dem vernommenen Tonsatze und noch vielmehr unter den auftauchenden verschiedenen Leitmotiven denken und vorstellen würde. Ja, der Widerspruch der Meinungen würde bei Orchesterstücken dieser Art sicher ein noch weit größerer sein, als bei den meisten der von unsern großen Sinfonikern herrührenden Tonsätze, da diese, geeint und gefestet durch eine klassische Kunstform, gerade in Folge hiervon auch eine viel größere Einheit und Stetigkeit der Stimmung und des Ausdrucks besitzen, als Werke, die jedem schwächlichen subjectiven Einfall, jedem rein zufälligen Wandel der Stimmung und Laune des Componisten und hiermit auch der Form- und Charakterlosigkeit Thor und Thür öffnen.

Nur ein tiefes Wiedereindringen in die Kunstform, (freilich nicht in der geistlosen Weise der „Kapellmeistermusik", der es lediglich auf eine zur bloßen Routine herabgesunkene Mache, nicht mehr auf eine Beseelung und Durchdringung der Form durch die Idee und einen musikalisch poetischen Inhalt ankommt) kann ein weiteres Wuchern des programmatischen Zopfes eindämmen und denselben schließlich als das Unkraut erscheinen lassen, als welches er sich in der Entwicklung der modernen Instrumentalmusik erwiesen hat. Freilich ist es unendlich leichter, ein paar Leitmotive zu erfinden, aus denen nichts zu werden braucht, und dieselben durch einige bekannte Effekte der modernen Instrumentirung und frappante enharmonische Verwechslungen in einen für den gewöhnlichen Hörer täuschenden Nebel musikalischen Reichthums und Tiefsinns zu hüllen, als musikalisch-organische

Gebilde hervorzubringen, die ein wirkliches eigenes Leben in sich tragen, das darum auch jenes Aufputzes nicht bedarf. Da ist es allerdings viel bequemer, sich dergleichen mit den bekannten Phrasen von „veralteten Traditionen der Schule“ vom Halse zu schaffen. Nur schade, daß die Nemesis auch einem solchen Gebahren auf dem Fuße folgt. Denn was wird — wenn wir die großen Talente und genialen Köpfe unter den Programmatikern ausnehmen, die ihrem eigenen Princip zum Trotz noch zu gelegentlichen bedeutenden Wirkungen gelangen — von allen sinfonischen Dichtungen jener, einer ernsten Schule entlaufenen Jugend, deren Producte mit der Schnelligkeit von Pilzen aufschießen aber auch faulen, nach zehn Jahren noch übrig sein? — Ich fürchte fast für die Betreffenden: nicht viel mehr, als die Erinnerung an einen überwundenen und theuer gebüßten Irrthum. — Wem aber wird dann nicht Hauptmanns schlagendes Wort über die Musikzustände seiner Zeit einfallen, das in der Version, in der er es noch mündlich gegen mich aussprach, lautete: „Unsere musikalischen Altmeister wollten nur das Ordentliche leisten und brachten es dabei zum Außerordentlichen; unsere langhaarigen jungen Titanen dagegen wollen gleich mit dem Außerordentlichen beginnen und bringen es nicht einmal bis zum Ordentlichen.“

Wenn unter den Künsten die, aus dem von Nacht und Dämmerung umhüllten Mythos geborene Dichtung einem zarten, in den dunkeln Schooß der Erde versunkenen Keim gleicht, dem alle jüngern Künste ihr Entstehen verdanken; wenn die mit ihren Fundamenten tief in den Boden hinabgreifende und doch auch wieder hoch über denselben emporsteigende Architektur gleichsam Wurzel und Stamm am Baum der Kunst darstellt; wenn endlich Skulptur und Malerei, die auch geschichtlich in den meisten Fällen sich im Anschluß an die Architektur entwickeln, den von jenem Stamme ausgehenden, mit Zweigen und Blättern reich geschmückten Aesten entsprechen: so gleicht die Musik, welche historisch stets zuletzt aufsprießt, der, in den Wipfeln jenes Wunderbaums schwankenden, ätherischen Blüthe. Hüten wir uns, diesem Kinde der Lüfte, das wir uns, personificirt, wohl als den Ariel unter den Künsten denken dürfen, die schönen Flügel zu stutzen, die es in das Land der Phantasie und der Romantik tragen, oder dasselbe, durch den realistischen Ballast von Programmen und den seine freien Bewegungen lähmenden Mechanismus der Leitmotive, aus seiner lichten Höhe in den Staub des Alltagslebens und der Tendenz hinabzuziehen! —

Verzeichniss
der
Mitarbeiter der „Deutschen Revue“.

Ständige Mitarbeiter:

Prof. Dr. **Birnbaum** (Leipzig), Geh. Reg. Rath Prof. Dr. **Bluntschli** (Heidelberg), Prof. Dr. **H. Breßlau** (Berlin), Prof. Dr. **v. Buhl** (München), Prof. Dr. **Carrière** (München), Prof. Dr. **Felix Dahn** (Königsberg i. Pr.), Prof. Dr. **Döpler** (Berlin), Reichstagsabgeordneter Prof. Dr. **Gareis** (Giessen), Prof. Dr. **Huber** (München), Prof. Dr. **G. Jäger** (Stuttgart), Prof. Dr. **Kirchhoff** (Halle a. S.), Dr. **J. Landgraf** (Stuttgart), Prof. Dr. **Laspeyres** (Giessen), Prof. Dr. **K. Möbius** (Kiel), Prof. Dr. **Emil Naumann** (Dresden), Prof. Dr. **F. Reber** (München), Prof. Dr. **E. Reitlinger** (Wien), Dr. **Max Schasler** (Rudolstadt), Reichstagsabgeordneter Geh. Rath Prof. Dr. **v. Schulte** (Bonn), Prof. Dr. **Seitz** (München), **Adolf Strodtmann** (Berlin), Prof. Dr. **J. Wiesner** (Wien), Dr. **Max Wirth** (Wien), Prof. Dr. **K. Zittel** (München).

Mitarbeiter des allgemeinen Theils:

B. Auerbach, E. v. Bauernfeld, J. v. Bebber, Brugsch-Bey, A. Dochow, K. E. Franzos, Jac. v. Falke, Em. Geibel, v. d. Goltz, Karl Gutzkow, R. Hamerling, Ed. v. Hartmann, C. Hennig, Paul Heyse, Wilh. Jensen, G. A. v. Klöden, F. v. Köppen, F. Kürnberger, F. v. Lesseps, Herm. Lingg, M. v. Pettenkofer, Rich. Pohl, Jos. Rank, Georg Rosen, Daniel Sanders, Daniel Schenkel, Oskar Schmidt, Levin Schücking, K. v. Thaler, J. v. d. Traun, H. Vambéry, H. Viehoff, C. v. Vincenti, F. Wöhler, Robert Zimmermann, K. A. Zittel.

Druck der Norddeutschen Buchdruckerei, Berlin, Wilhelmstraße 32.